in Cali
Mexico

O *graffiti hip hop* e a mulher*

Priscilla de Paula

Estuda a produção de *graffiti hip-hop* realizado por mulheres. Com base em análises de campo e conceituais, busca o enfrentamento das diferenças entre os discursos masculino e feminino na prática do *graffiti* contemporâneo, bem como discussões tangenciais sobre a possibilidade de uma poética de gênero e/ou feminina na arte a partir da experiência discursiva e prática dessa linguagem visual urbana.
Graffiti, gênero, arte pública.

Sobre o *graffiti*

Nunca um sistema de comunicação não institucional cresceu de forma tão substancial em tão pouco tempo como o *graffiti hip hop*. Tal fenômeno já reconhecido e praticado sistematicamente na cultura ocidental tem sua história iniciada a partir da década de 1970 nos bairros periféricos das grandes cidades norte-americanas, como Nova York e Atlanta,[1] quando jovens de grupos étnicos e sociais marginalizados começaram a escrever seus nomes nas paredes de edifícios e meios de transporte urbanos. A prática foi-se tornando tão popular entre a juventude, que em pouco tempo transformou-se em epidemia nacional, a ponto de chamar a atenção dos meios de comunicação e do Poder Público de forma alarmante. Surgiu também, concomitante ao *graffiti* de modelo norte-americano, a popular aversão a ele.

No entanto, as intervenções gráficas e transgressivas em espaços públicos são fenômenos muito anteriores ao inaugurado pelos adolescentes de Nova York na década de 1970. Reconhecemos como fenômenos de grafitismo, já documentados pela história e pela literatura, inúmeros exemplos de *graffiti* que vão desde aqueles descobertos em Pompeia, de conteúdo altamente subversivo e pornográfico, ou inscrições mais simples encontradas em monumentos e edificações europeias datadas do século XV,[2] até os modernos modelos de *graffiti* de banheiros públicos ou pichações políticas deixadas em estratégicos muros urbanos. Apesar da diversidade de elementos que os caracterizam, fazendo com que muitas formas se apresentem tão distintas umas das outras, podemos dizer que bastará apenas uma característica para defini-los, todos, como parte de um mesmo sistema, isto é, aquilo que os tornará *graffiti* e não uma pintura mural qualquer: o elemento transgressivo presente na prática. Dessa forma, toda e qualquer inscrição, verbal ou icônica, independente do material e da técnica aplicados em sua realização, poderá ser classificada como *graffiti* se for, incondicionalmente, executada sobre uma superfície (qualquer) não destinada originalmente a receber aquela inscrição. Parafraseando Barthes,[3] o que faz o *graffiti* não é a inscrição, mas o muro que a recebeu. Nessa afirmativa Barthes apresenta o muro não

* Texto recebido em fevereiro de 2010 e aceito para publicação em abril de 2010.

1 Castleman, G. *Los Graffiti*. Madrid: Hermann Blume, 1987.

2 Maningorra Llavata, M. Luisa; Varela Rodríguez, Elisa. Escribir en el Palacio Real. Los *graffiti* del mirador del Rey Martí. In *Los Muros Tienen la Palabra* – Materiales para una historia de los graffiti. Actas de la segunda edición del Seminari Internacional d'Estudis sobre la Cultura Escrita. Departamento de Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, UD Paleografía – Universidad de Valencia, Valencia, 1997.

3 Barthes, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Fafi. *Dia de la muerte*, Cidade do México, 2008 (Fonte: Trespass, Taschen).

como suporte concreto, mas como símbolo do lugar proibido, da interdição mais especificamente. É esse veto no enunciado do discurso desse sistema de imagens e de textos é o que definirá sua natureza tão especial, mais do que qualquer aspecto de seu conteúdo, de sua forma ou de sua técnica.

Questões sobre a polêmica da condição transgressiva (ou vandálica) dos *graffiti*, sobretudo no que diz respeito às pichações e às obras realizadas em muros oferecidos pelas prefeituras dos municípios ou nas obras em galerias de arte, estão nas pautas de discussão não só dos escritores de *graffiti*[4] e dos investigadores do tema, mas também do público em geral. Isso porque o *graffiti*, especialmente nos modelos do *hip hop*, com suas belas obras murais e suas sujas pichações, vem tomando conta da imagem exterior das grandes cidades pós-modernas. Se, porém, aceitamos a afirmação de que uma inscrição ou imagem só é um *graffiti* a partir do momento que transgride o suporte em que se localiza, não poderemos entender como *graffiti* quaisquer pinturas e textos murais que tenham sua realização legalmente admitida em determinados locais, por mais urbanos que sejam esses espaços e por mais parecidas que sejam essas obras com os *graffiti* de modo geral. Seguindo a mesma lógica, ousamos dizer que a mais vulgar inscrição em uma nota de um real será mais *graffiti* do que um mural encomendado pela prefeitura feito em *spray* no metrô de São Paulo.

4 Escritor ou escritora de *graffiti* é o nome tradicionalmente usado para definir aqueles que realizam o *graffiti hip hop*, principalmente. Sua origem é o termo inglês *writer*, usado desde a década de 1970 pelos jovens precursores da prática no *hip hop*.

Essa larga discussão ainda se abre, sobretudo entre os pesquisadores e os escritores de *graffiti*, e geralmente sua solução, longe de ser matemática, sugere que a lógica do entendimento dessa prática depende da forma de conceitualização do próprio *graffiti*. Por exemplo, mesmo sendo flexível com relação às técnicas aplicadas e à ocorrência da interferência, alguns autores (pesquisadores ou grafiteiros), costumam ser insistentes com relação ao fator transgressivo das obras. Nessas divergências entre autores, o conceito de *graffiti* vem sofrendo mudança mais significativa, principalmente depois da massificação e do protagonismo do movimento *hip hop* nas grandes cidades e de seu caráter mais ou menos político.[5] A efetividade dessa contracultura como organização social fez com que vários setores do poder e da política voltassem o olhar para essas manifestações subculturais, e o *graffiti*, como representante gráfico do movimento *hip hop*, começou a ser incorporado nos programas de governo em ações públicas de muitos municípios. Dessa forma, muitos artistas do *graffiti* ou escritores (como também podemos chamá-los), se uniram a projetos sociais públicos que têm como meta principal o ensino das técnicas e da filosofia do *graffiti* a jovens principiantes. Essas iniciativas, além de funcionarem como estratégias de controle às formas mais espontâneas e vandálicas dos *graffiti* (*tags*, pichações e *bombs*), costumam pregar uma ideologia de recuperação de espaços públicos através da decoração de áreas decadentes com *graffiti* visualmente elaborados. Dessa forma, o escritor veterano terá livre acesso a determinados muros e superfícies públicas para realizar obras em espaços legais. Perde-se então todo o caráter transgressivo dos *graffiti*; ganha-se, no entanto, em publicidade e possibilidade de trabalho. Esse fenômeno de absorção da prática dos *graffiti hip hop* na cultura institucional e na própria indústria

5 Ver mais sobre conceitualização do fenômeno de *graffiti* em: Gari, Joan (1995), VV.AA. (1997), Sumiya, César (1992), Diego, Jesús de (2000), e Bosmaus, B. & Thiel, A. (1995).

cultural tem sido o responsável pelo câmbio conceitual do próprio *graffiti*, que antes se definia exclusivamente por seu caráter contracultural e hoje vem fazendo parte da cena pós-moderna oficial.

Toda essa problemática, porém, gira de modo especial em torno dos modelos *hip hop* do *graffiti*. Também chamado de *graffiti* americano, devido a sua origem nos Estados Unidos, esse "tipo" de *graffiti* se caracteriza pelo forte apelo icônico, isto é, apesar de ter suas bases no *graffiti* verbal, uma vez que surge do ato de escrever o próprio nome em superfícies públicas, o *graffiti hip hop* se desenvolve na elaboração gráfica da escritura. Nesse sentido, podemos analisá-lo como um sistema verbo-icônico com avançado desenvolvimento técnico, estilístico e visual. O *graffiti hip hop* apesar de ter atingido inquestionável melhoria formal desde seus primeiros anos, ainda mantém seu fundamento principal: o nome de seu autor.

Resumidamente, no entanto, podemos explicá-lo como um sistema de comunicação, muito bem articulado, organizado sobre determinadas bases culturais (*hip hop*) que vão extrapolar as fronteiras de várias nações e que ainda mantém intacta uma série de regras e técnicas que devem ser aprendidas ao se iniciar na prática. Existem também "leis" e pautas de atuação a ser respeitadas porque compõem uma espécie de ética da própria prática. Pode-se reconhecer que por trás das obras dessa forma tão particular de *graffiti* existem verdadeiros manifestos contra a propriedade privada, contra o controle do sistema sobre os cidadãos, mecanismos de recuperação de identidade, individual e coletiva, além de um grande desejo de participação e de reconhecimento social. O *graffiti hip hop*, portanto, pela forma como se instalou em nossas vidas e em nossa sociedade, é menos uma brincadeira de crianças ou de vândalos e mais uma "estratégia criativa".[6]

Do ponto de vista formal, ele contém uma série de possibilidades e formas de apresentação. Teríamos sua ocorrência registrada no espaço urbano desde formas menos elaboradas e mais vandálicas, como as pichações ou *tags*, e *throw ups* ou *bombs*,[7] criações geralmente monocromáticas ou, quando muito, com três cores apenas, realizadas com muita velocidade e pouca preocupação estilística. Funcionam muito bem como emblemas de massificação do nome do escritor pela cidade e por isso a localização e a repetição geralmente são os fatores mais cuidados nesses exemplos, mais do que a preocupação técnica ou estética. Em seguida, na hierarquia do *graffiti hip hop*, teremos os murais ou *masterpieces*, obras em que a técnica e o estilo do escritor são fundamentais para garantir a qualidade do trabalho. Podem ser realizados individualmente ou em grupo e em diversos suportes: não apenas o muro, mas a superfície de meios de transporte, *out-doors*, etc. Podem também alternar técnicas de pintura, apesar de o *spray* ainda ser a mais usada[8] de modo geral. Em um *masterpiece* o escritor deverá mostrar sua qualidade estilística, técnica e criativa, gastando o tempo necessário para desenvolvê-las com perfeição. É importante observar que os murais são as manifestações mais apreciadas pela opinião pública, que costuma associá-los diretamente à arte, enquanto a pichação é associada ao vandalismo e ao delito.

6 Termo usado por Jesús de Diego (*Graffiti*: La palabra y la imagen. Barcelona: Libros de la Frontera, 2000, p. 26), ao referir-se ao *graffiti hip hop*.

7 *Tag* é o nome original dado à assinatura mais simplificada do escritor de *graffiti*. No Brasil, seu correspondente está na pichação propriamente dita, que se apresenta aqui como uma das mais particulares formas de "aculturação" da *tag* original. Os *throw ups* ou *bombs* também fazem parte desse grupo mais vandálico do *graffiti hip hop*.

8 No Brasil podemos observar uso mais amplo de técnicas de pintura com pincel devido ao alto custo dos *sprays*. Dessa forma, há mais flexibilidade quanto à questão técnica como elemento definitivo da conceitualização do *graffiti hip hop*.

Do ponto de vista estrutural, o *graffiti hip hop* se organiza em torno da temática do nome do escritor ou do grupo a que pertence, chamados *crews*. A finalidade do escritor é escrever seu nome de várias formas, inusitadas e criativas, para aparecer através de seu *graffiti*; isto é, tornar-se famoso dentro da cultura *hip hop*, ser reconhecido por todos e admirado por seu trabalho e por seu valor e coragem. É a corrida pela fama ou *getting up*, uma das características estruturais mais particulares dessa forma de *graffiti* – o desejo de escrever o nome de forma massiva e espetacular em troca de reconhecimento (que articula uma real disputa entre escritores) – e qualidade única do *graffiti hip hop*. Não podemos dizer o mesmo a respeito dos *graffiti* políticos ou filosóficos, ou até mesmo os *graffiti* de banheiros, pois suas finalidades parecem estar mais no conteúdo da mensagem do que no autor propriamente dito, por isso, muitas vezes, seu anonimato é quase absoluto. No *graffiti hip hop* não há anonimato, por mais inteligível que pareça a obra, será sempre uma assinatura, o nome de um indivíduo ou de um grupo.

E finalmente não podemos esquecer que sua história e seu estudo privilegiaram a participação masculina na prática do *graffiti*, apoiando a vigorosa afirmação de que "*graffiti* é coisa de homem". Ainda que tal juízo possa causar certo mal-estar nos tempos atuais, não se pode negar que os vínculos culturais e sociais da prática se organizaram em torno de uma subcultura extremamente hierarquizada nos modelos patriarcais da cultura ocidental. Nesse sentido, a subcultura urbana do *hip hop*, que absorveu o *graffiti* como expressão gráfica, também lhe emprestou todos os seus valores e paradigmas, incluída a majestade simbólica do elemento masculino em suas bases. É então que se pergunta sobre a mulher na produção do *graffiti hip hop* e se há diferenças entre sua prática e a masculina.

O *hip hop* e a mulher

Desde o princípio, o movimento *hip hop* constituiu subcultura criada e organizada por homens. A própria competição, que é um de seus motores, tanto na música quanto na dança e na produção plástica, está simbolicamente muito mais relacionada ao mundo masculino do que ao feminino – a ponto de podermos dizer que o *hip hop* é principalmente uma construção masculina, cujos produtos culturais terão simbolicamente autoria articulada na subjetividade viril. Isso não pressupõe a interdição da participação da mulher; várias testemunhas comprovam a presença feminina desde seus princípios; no entanto, temos observado que seu lugar como produtora é muito mais instável e exige mais labor.

Podemos identificar as principais pautas[9] do movimento *hip hop* como igualdade entre os irmãos, respeito às autoridades, fraternidade, etc. No entanto, nem é necessário colocar em questão a mulher na cena *hip hop* para descobrir que a filosofia do movimento não coincide com a prática de relacionamento entre os membros. Infelizmente, o *hip hop* apresenta um histórico inquestionável de violência, de ódio racial e de classes, ou de produto rentável de consumo de massas; o que é bastante paradoxal com relação a sua ideologia original, de paz e respeito. As batalhas e competições várias vezes serviram

9 Os mandamentos do *hip hop* podem ser consultados na página web da Zulu Nation de Afrika Bambaataa, um dos fundadores do movimento. Zulu Nation Oficial [página web], 2001. Estados Unidos. (On line). Disponível em: http://www.zulunation.com.

menos para mostrar a superioridade simbólica dos rivais no manejo dos elementos (*rap*, *graffiti* e *break*) e mais como meio de obter poder e dinheiro. Os assassinatos de Tupac e Notorius Big na década de 1990 não foram as únicas mortes trágicas do mundo do *rap*; no Brasil temos o caso de Sabotagem, morto em 2003, e vários outros envolvimentos entre *hip hop* e tráfico que causaram mortes e violência. Não que se deva, em absoluto, generalizar esses episódios; se, entretanto, somamos essas violentas histórias às histórias de violência contra a mulher no *hip hop*, seja de forma direta ou indireta, poderemos concluir que o discurso de Afrika Bambaataa e de muitos outros precursores não passa hoje de bonita literatura.

Historicamente, apesar de sempre ter estado presente, a mulher vai ganhar mais destaque no *hip hop* com o triunfo das primeiras MCs[10], na década de 1980. E até os dias atuais, a participação feminina terá maior representatividade e reconhecimento no mercado musical da cultura *hip hop*. Talvez porque o *rap* é hoje o elemento mais lucrativo economicamente de toda a subcultura; a promoção tanto masculina quanto feminina é também a mais efetiva de todo o *hip hop*. A possível notoriedade de uma escritora de *graffiti* ou de uma bailarina de *break* não movimentará tanto capital a ponto de configurar investimento atraente para os grupos que patrocinam o *hip hop*, como os casos de mulheres MCs.[11] Não é por nada que a MC tem-se tornado excelente aposta do mercado *pop* – desde que se possa explorar ao máximo sua bela figura e talento musical que pode até ficar relegado a um segundo plano. Foi assim que cresceu, dentro do próprio *hip hop* a imagem da Diva, da *b-girl*[12] sedutora que, apesar de seu talento artístico, domina os *b-boys* com outros talentos, mais ligados à sexualidade do que ao fazer artístico. Quando a Diva passa a existir, possivelmente a subjetividade da mulher dentro do *hip hop* (e até mesmo sua produção criativa) se vê ameaçada pelo velho lugar de "puro objeto", ocupado durante muitos anos pela mulher ocidental.

A luta pela conquista de espaço de produção dentro do *hip hop*, porém, também é marcada pelo esforço inicial de determinar a diferença sexual sob bases mais políticas a partir de crítica feminista mais direta. Há exemplos clássicos, como Roxanne Shanté, que assume uma briga em defesa da mulher. MC Lyte é caso bastante sugestivo, por se tratar de uma mulher que passa a ser muito respeitada no meio *hip hop* por assumir atitude intensamente masculina, tanto na idumentária quanto na postura de palco e apresentação. Parece, aliás, que, apesar de seu inquestionável talento, Lyte conseguiu tanta fama entre os gigantes do *rap* norte-americano por ser, aparentemente, quase um homem. Ela costumava dizer que queria que lhe escutassem a voz e não olhassem seu corpo.[13] Tanto se virilizou, que começou a ser "acusada" de homossexualidade, o que na época complicou sua imagem como artista. O mais importante desse caso é o fato de que essa mulher, para mostrar seu talento no mundo *hip hop*, teve que praticamente transformar-se em homem e paradoxalmente foi questionada pela própria cultura masculina que lhe impunha tal condição. Atualmente, é mais raro observar posturas femininas tão masculinizadas. Houve, a partir do início da década de 1990, novas estratégias de recuperação do caráter

10 MC (derivação da expressão inglesa *master of ceremony*) é o nome usado pela cultura *hip hop* para o vocalista da música *rap*, aquele que canta os versos.

11 Mesmo no segmento musical do *hip hop*, a mulher tem destaque como MC, isto quer dizer que a mulher DJ ainda se encontra em posição de desvantagem, assim como a escritora de *graffiti* e a bailarina de *break*.

12 *B-girl* e *b-boy* são os nomes usados para chamar mulheres e homens que participam do movimento *hip hop*.

13 Vibe. *Vibe Hip hop Divas*. London: Plexus, 2001, p. 46.

feminino no *hip hop*, com posturas menos viris no palco, o que levou à supervalorização dos atributos sensuais das *b-girls*. Mesmo assim, a necessidade de assumir um estereótipo ainda persiste, e as mulheres do *hip hop* se mascaram de sensuais *Divas* devoradoras e não mais de emburrados Rambos com saias; o discurso machista, porém, continua de certa forma embutido no sistema.

Graffiti e gênero

A escritora de *graffiti* em comparação com a MC não irá ocupar lugar tão expressivo economicamente dentro da cultura e do mercado *hip hop*; seu espaço será menos demarcado e estará ainda à sombra do escritor; será, portanto, menos ameaçadora ao imaginário machista do *hip hop* e, justamente por isso, mais ignorada.

Se analisarmos as fontes históricas do *graffiti hip hop*,[14] logo nos daremos conta de que registros a respeito das escritoras são bastante raros em comparação com a documentação das façanhas de escritores homens. O papel inicial da mulher dentro do *graffiti* ficou restrito a registros biográficos superficiais, como nos casos de Lady Pink, Charmin, ou Bárbara e Eva. Figueroa em seu artigo La participación de la mujer en la génesis del graffiti newyorkino[15] já havia observado que as escritoras de *graffiti* apresentadas na literatura pertinente não mostravam sua contribuição no desenvolvimento da subcultura e suas possíveis transformações sociais. Todas essas jovens precursoras foram apresentadas como seres à parte, que por sorte do destino participaram do começo da prática sem ter contribuído com nada além de seus nomes de mulher. Uma característica marcante no comportamento da escritora de *graffiti hip hop* em suas origens foi sua dificuldade de atuar de forma mais sistemática e de organizar-se como grupo genérico, o que fortaleceu sua dependência à produção e aos comportamentos masculinos da área. Figueroa chama a atenção para o lugar da mulher no *graffiti* como "autoinsuficiente", considerando, acertadamente, que o protecionismo dos homens às mulheres no *graffiti*, que mais parece valor cultural, facilita a redução da atividade feminina à imitação de condutas masculinas.

> *Así, la mujer se encuentra en un nivel secundario, subalterno, que la sitúa en una série de papeles aligerados que van desde el estorbo y el adorno a su uso como elemento de distracción o camuflaje o como activista consorte, reposo del guerrero, entre otras. En esta lucha no declarada pesa la consideración por parte de algunos escritores, conforme a la de la misma sociedad que llega a ampliarla a su visión como algo infantil o demente, de que el graffiti es algo de hombres, como sucedía o sucede con la caza o la guerra. Visión androcéntrica en la que además se incide por la posición marginal o clandestina de esta actividad.*[16]

A natureza e o caráter masculino do *graffiti hip hop* são facilmente observados no perfil de seus sujeitos: uma maioria massiva de rapazes, "enriquecida" por sugestiva minoria de mulheres. Também podemos reafirmar a importância do masculino no *graffiti hip hop*

14 Fontes históricas originais estão principalmente em Castleman, op. cit. e Chalfant, H.; Cooper, M. *Subway Art*. Londres: Thames and Hudson, 1984.

15 Figueroa, Fernando. *La Participación de la Mujer en la Génesis del Graffiti Newyorkino*. España: Minotauro Digital, 2000 (On line). Disponível em: http://www.minotaurodigital.net

16 Id., ibid.

pelo valor dado a atributos próprios da cultura dos homens, oportunamente identificados por Figueroa como "o aventureiro, o desportivo, o arriscado, o delitivo, o ativista, até mesmo o meramente artístico".[17] Pode-se então dizer que as escritoras, pelo menos até o início do século XXI, imersas nessa ordem e carentes de poder e de subjetividade, irão buscar possível solução para esse conflito na construção de uma identidade "andrógena", tanto na forma de se apresentar e de se portar quanto no resultado de seu trabalho. No entanto, essa manobra não parece ser eficaz; talvez o fosse se, em vez do estereótipo "da mulher fatal" ou da "escritora menino", a autonomia subjetiva dentro do grupo se forjasse na construção de singularidade mais relacionada a diferenças do que a representações de imagens impostas pela cultura dos homens. Para melhor compreendermos tal argumento devemos analisar o papel da mulher como artista e produtora no decorrer da história moderna ocidental.

17 Id., Ibid.

O modelo patriarcal de nossa cultura até o século XX registrou o postulado de que as mulheres faziam filhos e não arte, dificultando seu trânsito nas práticas artísticas e culturais profissionais. Mesmo o trabalho artístico profissional realizado por mulheres, salvo exceções como Chiquinha Gonzaga, Khalo, etc., era analisado como de inferior qualidade em comparação à arte feita por homens. Observamos que era mais comum a mulher ocupar o lugar de representação e objeto da arte do que de artista de fato. Por outro lado, os trabalhos de caráter doméstico e artesanal (bordado, crochê, pintura em porcelana, miniaturas, etc.), relacionados diretamente ao universo feminino, eram fortemente motivados pela sociedade.[18]

18 Chadwick, Whitney. *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona: Destino, 1992.

A exaltação de uma arte caracterizada como feminina, delicada, com reduzida aplicação técnica e com temática menos elaborada, teve sua máxima no século XIX. Generalizações sobre a "natureza feminina" e suas consequências na arte contribuíram para consolidar uma verdade burguesa na qual as mulheres gozavam do cômodo e prazeroso privilégio de cultivar seus dotes artísticos em seus lares, sem precisar se preocupar com pensamentos críticos, estudos teóricos e práticos ou disputas de mercado. Não obstante, foi também no século XIX que mulheres começaram a mostrar seus trabalhos mais amiúde em salões oficiais de arte. Sem contar novamente com raras exceções como Rosa Bonheur, que teve a ousadia de pintar animais com órgãos sexuais aparentes, as próprias pintoras profissionais executavam suas obras em casa e retratavam nobres damas bordando e cuidando dos filhos, reiterando a ideia do lugar e da função das mulheres na sociedade.

O século XX sem dúvida já começava mais simpático à ideia de mulheres artistas profissionais. Até a década de 1950 mulheres já tinham conseguido estudar arte junto com os homens, expor com eles, concorrer e ganhar prêmios, vender ou ter obras em acervos de museus, de galerias e de coleções particulares. A partir de então teríamos um número verdadeiramente importante de artistas mulheres no que parecia ser uma nova era para a arte quanto à participação feminina na cena artística. Como consequência de um trabalho mais consistente e representativo, algumas mulheres começaram a investigar as questões

do feminino como representação social, como subjetividade e como possível linguagem na arte. Tais pesquisas se misturaram com as práticas de ativismo cultural elaboradas por mulheres artistas na década de 1970 que supunham uma arte feita por mulheres marcadas por manifestações essencialmente feministas. Segundo Marini,[19] pela primeira vez o movimento social de mulheres tinha alcançado verdadeira dimensão cultural, e suas reivindicações culturais, perspectiva social.

19 Marini, Marcelle. El lugar de las mujeres en la producción cultural. El ejemplo de Francia. In *Historia de las Mujeres*, v. V. Madrid: Taurus Minus, 2000, p. 361.

O contexto artístico norte-americano foi o que mais sistematicamente mostrou o desenvolvimento dessa arte feminista. Tal estética foi uma síntese de experimentos artísticos e linguagens que tinham começado a surgir nos finais de 1950, quando o espaço da arte começava a completar-se com pessoas, processos, política, comunidades, vida pessoal e cotidiano. A metodologia da arte feminista da época centrou-se num tema principal, resumido e organizado em torno dos lemas "*Woman is beautiful*" e "O pessoal é político" que traziam à luz, entre outras coisas, a autorrepresentação, a consciência do próprio poder e a identidade comunitária.[20] Ali se registraram tentativas de valorização da imagem da mulher como sujeito e não como objeto, em práticas específicas baseadas na exposição e revelação pessoal da artista com objetivo de alcançar a esfera política. O uso sistemático de autobiografias e de relatos pessoais foi, portanto, a estratégia para levar o espectador a melhor entendimento dos problemas sociais e políticos que envolviam mulheres e minorias em geral.

20 Felshin, Nina. ¿Pero eso es arte? El espíritu del arte como activismo. In *Modos de hacer*: arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

É interessante pensar que o *graffiti hip hop* surgiu na mesma época em que mulheres como Judy Gerowitz – que abriu mão do sobrenome de casada em favor do nome de sua cidade natal, Chicago – começaram a conjugar o discurso do feminino no discurso da arte. Judy Chicago apresentou-se como tal numa exposição em 1971 para a qual se fotografou como pugilista, "firmando sua resolução de abrir caminho para si através de um mundo cujos modelos eram geralmente definidos por homens".[21]

21 Hess, B. *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Lisboa: Taschen, 2001.

É interessante também observar que nessa época o espaço público torna-se o novo cenário da arte crítica e que mover-se na esfera pública significava algo mais do que usar fisicamente o espaço urbano. A diferença dessas ações artísticas para a arte pública tradicional e moderna, e para o próprio *graffiti* do período, estava na utilização criativa dos meios de comunicação de massa e em ações de rede cada vez mais abrangentes e virtuais.

Em meio a tudo isso, é genuíno questionar por que o *graffiti hip hop* de mulheres não apresentava, de forma significativa, nenhuma característica mais independente dos modelos e das narrativas de representação masculinas em vigor? Tendo em vista que o *graffiti hip hop* fazia parte de uma subcultura fortemente conservadora quanto aos valores patriarcais da sociedade e supondo que as mulheres ligadas a ele, bem ou mal, já haviam pelo menos ouvido falar a respeito de relevantes movimentos feministas culturais e políticos, como revolução sexual, pílula anticoncepcional, voto feminino, etc., era de esperar que fossem plenamente capazes de produzir questões relativas a sua subjetividade em possíveis estratégias artísticas ou de

guerrilla, ainda que sem relação direta com a arte ativista dos anos 70, se assim desejassem. Não podemos, porém, esquecer que o *graffiti hip hop* feito por mulheres só aconteceu a partir da década de 80, e o fato de não ter herdado, a princípio, a força das manifestações feministas da arte oficial pode ser explicado pela própria arte do período posterior. Como observou Nina Felshin,[22] toda experiência crítica e feminina anterior esteve, nos anos 1980, mais bem localizada nos tradicionais espaços interiores da arte, como museus e galerias, e não mais nos democráticos espaços urbanos em que o *graffiti* continuava a desenvolver sua linguagem. A transvanguarda assumia o protagonismo na alta-cultura dos anos 80 recuperando os lugares quase ultrapassados dos museus e das galerias, recolocando a arte novamente em seus limites. Isso significava que quem tinha acesso à nova crítica feminista e aos discursos feministas na arte era o público consumidor de arte, restrito e selecionado, e não as adolescentes escritoras de *graffiti* e os demais amadores do *hip hop*. E quem entre elas porventura fosse buscar inspiração na arte contemporânea encontraria uma estética que cultuava o artista como ser individual e não coletivo, e um imaginário outra vez construído por maioria de artistas homens, verdadeiros donos da cena. O retorno ao masculino na arte dos anos 80 foi entendido por alguns como poderoso contragolpe dado à arte experimental feminina e feminista da década de 1970, cujo resultado foi a momentânea perda de fôlego dos avanços e das pesquisas logradas por aquela arte especifica feita por mulheres.

22 Id., Ibid.

Somado a tudo isso, o *graffiti hip hop* continuava vivendo sob a máxima de que *graffiti* é coisa de homens, e qualquer uma que começasse a pintar ou escrever já estaria numa posição de retaguarda apenas por sua "natureza feminina". Porém, já é possível observar número mais expressivo de imagens que corroborem uma discussão de gênero dentro do *graffiti hip hop*. Ainda assim é raro encontrar um *graffiti* de mulher que não represente bonequinhas inspiradas na famosa escritora francesa Fafi. Suas forma e estrutura, independente da qualidade e do estilo, ainda não parecem suficientes para marcar uma poética de gênero, ou porque continuam camufladas nos formatos tradicionais masculinos do *graffiti hip hop*, ou porque pouco se interessam por essas questões. Se de fato a mulher ainda não trabalhou com o problema de gênero no *graffiti hip hop* pode ser porque até agora seu nome (elemento tão importante à prática) e sua condição feminina poucas vezes lhe serviram como poética dentro do *graffiti*, tornando a autoria feminina fato ainda extraordinário no *graffiti*.

Quando observamos o *graffiti hip hop* vemos em muitos casos um sistema simbólico manifesto, político e social, criado por grupos jovens (mais ou menos) marginais. Em nosso caso específico, quando buscamos um *graffiti hip hop* de gênero, procuramos o registro de singularidades femininas dentro da prática. Mas se as obras ainda são realizadas sob as pautas e os modelos de representação do *graffiti* tradicional, redundantemente masculino, as escritoras não irão lograr sigularizar jamais sua produção. A não ser utilizando os símbolos gráficos como corações, bonequinhas e flores, exemplos vulgares e extremamente infantis, atualmente questionáveis, impostos pela cultura tradicional dos homens como representantes máximos do universo feminino.

Drim. Valência, 2002. Tradicional estilo *wildstyle* (Fonte: Acervo da autora).

O produto do *graffiti* de mulheres, infelizmente, por não apresentar nenhuma grande novidade, foi muito pouco valorizado, o que dificultava, cada vez mais, o desenvolvimento de um estilo mais singularizado. Dessa forma, tanto sua produção como sua subjetividade tornavam-se quase nulas, em termos de poéticas de gênero dentro do *graffiti hip hop*. Nesse caso, a partir de agora, pode-se estabelecer discrepância entre um *graffiti* realizado por mulheres e um *graffiti* de gênero, que teria sua origem condicionada pelo menos na diferença e na singularidade usadas como poética de criação.

Graffiti feminino e singularidade

E, afinal, o que poderia ser a tal singularidade no *graffiti* feminino? Vimos que algumas práticas artísticas contemporâneas, diretamente relacionadas com o feminismo e ativismo de gênero, vêm usando a autorreferência e a autobiografia como recurso poético para a pesquisa de uma arte que trate da posição sociopolítica e cultural das mulheres. A autorreferência, contudo, apesar de importante, não é o bastante para qualificar uma obra em seus aspectos femininos extraformais – falar da mulher ou pintar a mulher e sua condição não fará com que uma obra seja de gênero e muito menos singular. Muitos homens, aliás, já o fizeram, assim como muitas mulheres, sem que sua arte apresente necessariamente tal apelo poético.

No caso do *graffiti hip hop* das mulheres e de suas raras manifestações como poética de gênero, observa-se muitas vezes a produção de um sistema quase apolítico nesse sentido, em que unicamente escrever o próprio nome ou pintar "imagens de mulheres" parece não ser suficiente quando não vem incrementado com elementos simbólicos da tão importante e misteriosa incógnita relativa à singularidade feminina.

O problema da singularidade feminina e sua aplicação em poéticas artísticas começou a interessar alguns autores e artistas em meados do século XX. Muitos se apoiaram direta ou indiretamente nas teorias lacanianas. Simplificando *grosso modo*, porém de forma necessária para nossa reflexão, diríamos que Lacan entende que cultura e linguagem são a mesma coisa e, a partir de análises linguísticas, acredita que nossa cultura seria essencialmente organizada em torno do significante fálico, masculino por excelência. A partir daí, toda e qualquer produção cultural e artística seria naturalmente originada na organização simbólica masculina; por isso a nomeação de uma cultura falocêntrica. Ao contrário do homem que tem o significante fálico, a mulher, na teoria lacaniana, não teria para si um significante específico que simbolizasse o feminino, e daí surge a famosa e polêmica máxima, "a mulher não existe". Se o feminino não existe como significante na cultura, é um vazio, estará além da margem, ou seja, na terceira margem. Por isso, para Lacan o feminino vai além da linguagem e da representação, vai além de tudo, é uma construção, um luxo.[23]

23 Lacan, J. *O seminário livro 20: Mais Ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. Lacan, J. O estágio do espelho como formador da função do eu. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar,1998.

Roland Barthes e Julia Kristeva são as chaves para entendermos o que seria esse *plus* feminino em um texto de arte especificamente, se é que tal feito seja possível. Na primeira parte de *O óbvio e o obtuso*,[24] Barthes estuda a imagem e sua conotação, tratando-a como uma arquitetura de signos derivados de infinita variabilidade de léxicos, ou seja, nas imagens, cada signo a ser lido corresponde a um conjunto de saberes, de práticas e de técnicas. No *graffiti hip hop*, por exemplo, há os signos do nome do escritor, da transgressão, do muro, do estilo, etc., que em comunicação integram a imagem. O observador deverá entender minimamente sobre a prática do *graffiti* (primeiro léxico) para conseguir relacioná-la ao nome do escritor; deverá também identificar as leis sociais da proibição dessa prática (segundo léxico); e captar as diferenças de estilo entre escritores (terceiro léxico), além de uma série de outras mensagens que, combinadas a partir dos signos de informação que recebe através do meio, da cultura, da política, da experiência intelectual e prática, etc., lhe darão condição de leitura e reconhecimento da imagem como tal, ou seja, como um *graffiti hip hop*. Além desse conjunto de léxicos facilmente reconhecíveis que se relacionam e dependem da cultura vigente, haverá, em alguns casos apenas, outra espécie de léxico, oculto, difícil de ser captado, porque não se relaciona com os significantes da cultura ou da linguagem que determinam nosso espaço como sujeitos sociais. É aí que poderíamos encontrar o feminino como tal poética ou linguagem em algumas obras.

24 Barthes, op. cit.

Barthes também menciona o processo de interpretação das imagens em três níveis distintos, aqui exemplificados mais uma vez com o *graffiti*.

O primeiro sentido é o de nível informativo: a obra nos remete à cultura *hip hop*, à arte urbana, ao nome do escritor, etc. Esse é o nível mais superficial ou o nível da comunicação mais direta e está presente em toda e qualquer imagem. Podemos chamá-lo de sentido óbvio. O segundo sentido é o de nível simbólico: por exemplo, como a inscrição do nome no espaço urbano conota a necessidade de autorrepresentação do indivíduo na sociedade, de transgressão de valores e leis, da própria representação dos modelos masculinos embutidos nas obras revelando o domínio patriarcal da cultura na prática do *graffiti hip hop*. Esse segundo sentido se abre ao nível da significação, a uma análise mais elaborada, menos direta, mais aberta e subjetiva, mas também presente em qualquer imagem, artística ou não. Nesse sentido também podemos chamá-lo de óbvio, pois, apesar de ser passível a variações de interpretação, sempre haverá como interpretar uma imagem, mesmo que tal sentido dado sofra variações importantes de sujeito a sujeito.

A originalidade de Barthes está na discussão do terceiro nível, raro, pois não se apresenta em todas as imagens como os outros dois. Trata-se de uma série de significantes que nos obriga a realizar uma leitura interrogativa que "incide precisamente sobre o significante e não sobre o significado".[25] Ao contrário dos primeiros níveis, esse, segundo Barthes, é o da significância, que o autor dá o nome de sentido obtuso,[26] pois não é criado a partir de um léxico geral e comum aos símbolos "normais" da cultura e da linguagem. É "excessivo, se apresenta como suplência, que meu intelecto não é capaz de absorvê-lo bem, simultaneamente insistente e efêmero".[27]

25 Barthes, op.cit., p.46.

26 Etimologicamente, "obtuso" é o que está velado.

27 Barthes, op.cit., p.47.

A definição do obtuso de Barthes tem perfeita analogia com outra tese, o "semiótico" de Kristeva, este transportado ao campo das linguagens e poéticas do feminino. Kristeva analisa uma série de textos (entre eles obras de Virginia Woolf, James Joyce, etc.) que apresentam um elemento exagerado, indescritível em sua interpretação. Nada que possa ser nomeado. A autora, seguindo a lógica da teoria lacaniana, propõe, corajosamente, o encontro de um possível estilo feminino, a partir da identificação de uma linguagem sem significado, oculta por trás do texto lógico. Ela compara esse tipo de linguagem à dos bebês nos primeiros meses de vida, uma gestualidade ligada ao corpo materno que antes de haver a interdição paterna e a inserção na cultura (relação direta com o significante fálico que nomeia e introduz o sujeito na cultura e na linguagem) se estrutura sobre bases indiscutivelmente femininas e marginais. A essa linguagem sem significado Kristeva dá o nome de "semiótico", oposto à "ordem do simbólico" lacaniana.[28] Eis, segundo a autora, a poética do feminino presente em algumas obras literárias. Nem é necessário afirmar que suas teorias vão de encontro à de autores que não acreditam na existência ou na identificação de uma estética exclusiva do feminino na arte.

28 Kristeva, J. *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press, 1984.

O obtuso barthesiano também vai desenvolver-se além da cultura e da linguagem tradicionais, do saber e da informação vigentes, e se aproxima mais amiúde das instâncias da emoção. Para Barthes, assim como para Kristeva, esse sentido não existe em todo lugar, só em algum lugar. Tampouco se encontra na estrutura da imagem e, por isso, não é eviden-

te. "Seria um significante sem significado" cuja identificação está "entre a imagem e sua descrição".[29] Assim como o semiótico, o significado obtuso está fora da linguagem e, no entanto, "está no interior da interlocução". Qualquer semelhança com a mulher lacaniana que não existe na linguagem, mas unicamente na interlocução, não é mera coincidência. O nível obtuso de Barthes estabelece também óbvia relação com o feminino.[30]

A partir de Kristeva e de Barthes, os "elementos simbólicos da singularidade feminina"[31] nos chamam de volta ao *graffiti hip hop* realizados por mulheres. Os *graffiti hip hop* de forma geral apresentam seu conteúdo político no sentido óbvio da significação e é lá que vamos encontrar sua autenticidade enquanto *graffiti*; porém se vamos buscar uma possível "poética do feminino", nos termos kristevarianos, nos deparamos muitas vezes com a ausência do sentido obtuso, com a ausência da significância em peças realizadas por mulheres. Assim, orbitar as significações masculinas da cultura nunca será suficiente para dar à obra um estatuto de poética feminina. Nesses termos, essas obras não existirão como *graffiti* feminino e sim como *graffiti* realizado por mulheres.

29 Barthes, op.cit., p.54.

30 Para nós, estabelecer este diálogo entre as duas teorias é fundamental, porque se em Kristeva encontramos o conceito de uma instância da linguagem que pode ir além da cultura, assinalando profundas relações com o feminino, em Barthes vamos encontrar a transposição dessa teoria para o campo das imagens. É importante saber que o semiótico de Kristeva (relacionado ao feminino), assim como o simbólico lacaniano (associado ao masculino) são instâncias culturais que vão extrapolar qualquer simplificação de ambos à linguística, ou seja, são mais inscrições psíquicas do que sistemas léxicos.

31 Na verdade, a partir de Kristeva podemos trocar a expressão para "elementos semióticos de autorreferência", visto que a autora realiza distinção entre o simbólico, relacionado à linguagem masculina ou "falogocentrista", e o semiótico, relacionado a uma pré-instância da linguagem ou da comunicação profundamente vinculada ao feminino por estar diretamente referida ao corpo da mãe no imaginário lacaniano.

Priscilla de Paula (UFJF, Juiz de Fora, Brasil) é doutora em plástica contemporânea pela Universidad Politécnica de Valência, artista plástica e docente no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Investiga a cidade, suas imagens e o corpo, tanto na prática quanto na teoria. / pridadepaula@gmail.com